
Revista Iberoamericana, Vol. LXXVI, Núm. 231, Abril-Junio 2010, 359-376

FUERZAS CENTRÍFUGAS Y CENTRÍPETAS EN SANTIAGO GAMBOA
Y GONZALO ESPAÑA: LA NOVELA POLICÍACA COLOMBIANA EN EL
CONTEXTO DE LA GLOCALIZACIÓN

POR

HUBERT PÖPPEL
Universidad de Ratisbona

El norteamericano Edgar Allan Poe figura, comúnmente, como el iniciador de la novela policíaca –más específicamente, de su vertiente inglesa–, con sus relatos alrededor del detective francés Auguste Dupin. Un siglo después, el argentino Jorge Luis Borges revoluciona el género policíaco con sus cuentos que nunca olvidan de rendirle, directa o indirectamente, homenaje al fundador Poe. Borges, por su parte, es objeto de un homenaje muy particular por parte del italiano Umberto Eco, en cuyo *Il nome della rosa* no solamente encontramos la intriga básica de “La muerte y la brújula”, la biblioteca y el laberinto, sino también el ciego bibliotecario español Jorge da Burgos y la librería bonaerense. Este vaivén transcultural, intertextual e interatlántico ha venido desarrollándose como una señal de identidad de la novela policíaca, una especie de caso subyacente al misterio principal, para que el lector pueda disfrutar de los intrínquilos de una red de comunicación que hace parte de la fascinación del género.

Colombia no se ha quedado al margen de este juego literario, a pesar de que su propia inscripción en la tradición –exceptuando, en los años cuarenta, dos novelas paródicas y las tempranas aportaciones de Gabriel García Márquez– haya llegado relativamente tarde, en comparación con países como Brasil, Argentina o México. Concretamente, podemos hablar de una fuerte línea policíaca de la literatura colombiana a partir de los años ochenta, con autores como Germán Espinosa, Alberto Duque López, Fernando Ayala Poveda, Roberto y Juan Carlos Rubiano, Ramón Illán Bacca, Boris Salazar, Luis Aguilera, Mario Mendoza, Óscar Collazos, entre otros.

Ninguno de ellos, sin embargo, ha tenido una aceptación internacional tan pronta y tan amplia como Santiago Gamboa; y ningún otro autor colombiano se ha dedicado, en los últimos años, tan asiduamente a este género como Gonzalo España. Son precisamente estos dos autores cuyas obras policíacas mejor se prestan para discutir los movimientos centrífugos y centrípetos del género negro en el horizonte del debate sobre la globalización-glocalización. Partiendo de los

sociólogos Roland Robertson y Ulrich Beck, entendemos de este concepto procesos de mutuo intercambio cultural con alto grado de riesgo y posibilidades, pero también con constantes resemantizaciones y nuevas interpretaciones en los caminos que recorren las expresiones culturales. Una de nuestras preguntas va a ser, entonces, si con respecto a la novela policíaca tenemos hoy por hoy nuevos fenómenos de adaptación de esquemas literarios, distintos a los de épocas anteriores, cuando un Borges o un Eco transformaron modelos específicos.

Para tal empresa, Gamboa representa el movimiento centrífugo, puesto que en *Perder es cuestión de método* (1997), el cadáver en cuestión primero tuvo que hacer el recorrido por los extremos de la geografía del país, antes de ser expuesto empalado en las afueras de Bogotá. En su segunda novela policíaca, *Los impostores* (2002), la historia se desarrolla en Pekín, donde converge gente de todas las culturas para buscar, naturalmente, un manuscrito chino. Gonzalo España, por su parte, se quedó fiel a su imaginaria ciudad fluvial y petrolera Alcandora, que se había inventado con la primera novela de su serie alrededor del fiscal Ventura. La concentración hacia este pueblo en el centro del país y el elenco de personajes excéntricos quizá pueda insinuar una cercanía a Macondo. Pero la constante inscripción en la tradición de la novela policíaca y el concepto de ella, completamente distinto del que García Márquez tiene, nos permiten hablar no de una conversión *policiesca* de los Buendías, ni tampoco de una simple adaptación paródica del esquema inglés o del norteamericano, sino de una consciente provincialización del género negro en el contexto colombiano en los tiempos de la glocalización.

EL CONCEPTO “GLOCALIZACIÓN”

La búsqueda por el neologismo “glocalización” nos lleva a los estudios sociológicos sobre la “globalización” de Roland Robertson. Durante los años noventa, lo asume como instrumento enfático para subrayar los problemas que surgen cuando se habla de una oposición polar entre “globalización” y “localización”.¹ “Glocalización”, en su primera aceptación, correspondería entonces a las estrategias de las grandes empresas para adaptar, desde una perspectiva global, bienes y servicios a mercados locales (“Glokalisierung” 198 y *passim*); en su extremo,

¹ Para lo que sigue me baso en su artículo “Glocalización: homogeneidad y heterogeneidad en espacio y tiempo”, el cual, según una nota al pie, tomó forma a lo largo de varios años, antes de ser publicado en 1995 en Inglaterra. Cito aquí la versión alemana de 1998, en el libro editado por Ulrich Beck, para subrayar la convergencia de las ideas sobre globalización de los dos (citas del alemán se dan en mi traducción al español). En su libro *Globalization*, de 1992, tan fundamental para el debate, Robertson todavía no utiliza “glocalización” como concepto explicativo y controvertido a la vez.

por ejemplo, McDonald's con cara colombiana, peruana o venezolana. Su origen vendría del concepto en japonés, en el que se refería a la adaptación de técnicas de agricultura a las situaciones específicas en una región y, en un sentido más amplio, a la pregunta por la relación entre lo universal y lo particular. Si lo quisiéramos explicar con una palabra española muy ilustrativa, se prestaría quizá la traducción “glocalización”: el intento de conseguir la querencia de lo ajeno.

Ahora, desde la perspectiva sociológica, lo decisivo no estriba en que el sector económico que trabaja a nivel mundial –los *global players*– requiera de las culturas locales para adaptarse a ellas en sus estrategias de *marketing*, con la consecuencia de que las amenace en su existencia. Esta descripción representaría el miedo ampliamente difundido ante una globalización entendida como imperialismo económico y cultural con su tendencia hacia la homogeneización de todas las expresiones locales. Robertson, por su parte, sostiene que la globalización no solamente no destruye la querencia y el sentimiento de pertenencia a una comunidad particular, sino que ella es precisamente la responsable del proceso de construcción de lo local. Nunca antes, dice, hubo un discurso tan global y tan decidido a favor de lo local y de lo particular como hoy en día, en los tiempos de la globalización. Un aspecto de la glocalización consiste, incluso, en que el discurso sobre lo particular ha alcanzado casi el nivel de un nuevo metarrelato universal, consiguiendo derechos para minorías que solamente se obtuvieron a través de una solidaridad global de estas minorías y de los nuevos movimientos sociales que trabajaron con el lema “pensar global y actuar local”. La globalización de ideas, discursos y propuestas permite, por ende, volver a pensar, desde una nueva perspectiva, lo local y lo particular, cuestionando la esperanza de que lo autóctono pueda ofrecer todavía identidades o seguridades locales fundamentadas en la tradición. De ahí la tesis de Robertson: “Lo global no se opone, automáticamente, a lo local. Lo que muchas veces llamamos lo local es, antes bien, un elemento constitutivo de lo global” (“Glocalización” 208); o, en su libro de 1992: “Contemporary globalization involves considerable increase in global, including ‘local’, complexity and density” (*Globalization* 188).

Ulrich Beck, el teórico de *La sociedad del riesgo*, concuerda con Robertson cuando subraya: “Lo ‘local’, lo ‘étnico’ y lo ‘nacional’ no puede, por consiguiente, contar como oposición o forma de resistencia a la cultura global. Se trata, más bien, de elementos o formas de expresión esenciales de la cultura global” (“Wie wird Demokratie” 60). La manera de relacionarse de los dos polos del mismo fenómeno no la observa él en el marco de los tradicionales conceptos de interconexión, de mezcla o de hibridez. Beck postula, primero, una transición entre una primera modernidad, caracterizada por la nación, y una segunda modernidad, la modernidad global. Este cambio de paradigma –en su terminología, la modernización reflexiva–

nos lleva en un segundo paso a preguntas que todavía no han sido formuladas en su complejidad: “¿A dónde lleva el camino que comienza con el fin de los mitos de las sociedades nacionales? ¿Cómo podemos enfocar la mirada hacia lo concreto, lo ambivalente, lo cotidiano de formas de vidas transnacionales?” (Beck, “Vorwort” 9). Un aspecto que nos acerca a respuestas es encontrado por el mismo autor en un intento de definición de lo que distingue experiencias de intercambio cultural en el pasado de los fenómenos que vivimos en los tiempos de la glocalización: “un acontecimiento es global *siempre y cuando esté presente en toda la tierra como experiencia de los medios masivos*” (“Wie wird Demokratie” 54-5). Todos tenemos acceso inmediato² a lo que ocurre en cualquier parte del mundo, todos tomamos, como sea, posición frente a lo que vemos o escuchamos y todos lo interpretamos distinto, para convertirlo en nuevas y heterogéneas opiniones y expresiones. La complejidad y densidad del fenómeno de glocalización, regresando a las reflexiones de Robertson, impide la oposición simplista y polar entre homogeneización y heterogeneización, porque este tipo de pensamiento presupone un mero alargamiento del concepto de la modernidad como racionalidad instrumental (“Glokalisierung” 200; *Globalization* 138-45). Lo que hace falta es tomar en serio el hecho de que la propia modernidad se vuelve reflexiva. Y tal como Habermas lo exige, no se debe entregar esta etapa de reflexividad de la segunda modernidad al automatismo de los sistemas (de Luhmann). Las tendencias hacia la destradicionalización, hacia la generalización de normas y hacia el individualismo arriesgado progresarán (Habermas 82-4), pero quizá encuentren un equilibrio siempre lábil en el vaivén comunicativo entre lo heterogéneo y lo homogéneo, entre lo local y lo global. Hasta aquí una breve y ecléctica lectura de algunos teóricos de la glocalización, con unas perspectivas por cierto bastante optimistas³ que nos sirven de base para seguir hablando de literatura.

MOVIMIENTOS CENTRÍFUGOS Y CENTRÍPETOS EN LA LITERATURA POLICÍACA:
JORGE LUIS BORGES

El problema con la literatura es que las categorías sociológicas no caben perfectamente. Desde siempre se ha establecido la regla de que la literatura lograda es global y universal, no importa si trata sobre un lugar de la Mancha sin nombre, o

² El concepto “inmediatez” es aportado al debate por Tomlinson, con referencia directa a la segunda modernidad o a la modernidad reflexiva de Beck; o, como él mismo prefiere, a la “modernidad ligera y huidiza” (Tomlinson 75).

³ Basta con mencionar de nuevo *La sociedad del riesgo* de Ulrich Beck para advertir el otro lado de la glocalización: nuevas posibilidades implican nuevos peligros. La inmediatez requiere acceso a los medios necesarios para sacar provecho de ella. Todo esto puede desembocar en nuevas distribuciones de participación o no-participación, de riqueza y pobreza, de poder y subyugación.

sobre un pueblo llamado Macondo. Lo inverso no es menos verdadero: la tendencia más universalista no deja de tener o echar sus raíces en lo propio y en la querencia de una identidad constantemente buscada. Lo que nos queda es reflexionar sobre matices, sobre ponderaciones de las fuerzas centrífugas y centrípetas, así como sobre las relaciones de estos procesos con la novela policíaca. Nuestro punto de partida será, como es de esperar, Jorge Luis Borges.

El enjundioso trabajo de Irwin de 1994 ya nos ha informado, con todos los detalles, de cómo Borges reescribe en sus cuentos los relatos fundacionales de Poe, a la par que los actualiza y los vuelve reflexivos. Para nuestra pregunta vamos a centrarnos en un aspecto específico. Los textos policíacos del argentino, “Hombre de la esquina rosada”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” y las obras en colaboración con Adolfo Bioy Casares alrededor de Isidro Parodi⁴ muestran una constante: en su conjunto, ellos oscilan, de manera extrema, entre lo propio y lo ajeno: entre lo más típico o tipificado de Buenos Aires y la lejana Inglaterra (con conexiones a los desiertos de Sudán, a la China y a Alemania); entre un lenguaje bonaerense hiperbólicamente coloquial y otro culto y lleno de alusiones ilustradas. Antes de Borges, hubo algunos intentos de trasladar la novela policíaca a Suramérica,⁵ pero éstos se contentaron, como muchísimos sucesores, o bien con la implementación de un esquema prefijado, o bien con una caricatura paródica.

Borges, por su parte, se acerca al género policíaco con la intención de repensarlo radicalmente, no solamente para llegar a los confines de la forma, sino también para probar con él las posibilidades del narrar mismo. Con Borges, lo policíaco entra en el canon de la literatura seria en América Latina y, simultáneamente, lo devuelve a sus orígenes, incluyendo así a América del Sur en el juego comunicativo que constituye la novela policíaca. No es suficiente afirmar, como lo hace Irwin, que Borges “seeks, through this duel with a major writer, to establish for Latin American literature a standard of excellence such that future Latin American writers will not always have to look to the north to find major writing in the New World” (163). Para cumplir con esta meta, hubiera sido suficiente su labor de editor de novelas policíacas y el traslado al contexto argentino de sus propios cuentos, por ejemplo la serie con don Isidro Parodi. Pero Borges da un paso más adelante. Asume la tradición de cien años de escritura policíaca como una

⁴ De la multitud de estudios sobre el tema nos limitamos aquí a Irwin; más adelante tomaremos en consideración también contribuciones como las de Louis, Lafforgue y Rivera. Irwin se basa solamente en “El jardín”, “La muerte” y “Abenjacán”, para demostrar la labor de reescritura de los tres cuentos de Poe.

⁵ Por ejemplo Eduardo Holmberg y “Sauli Lostal” en Argentina, o la novela *O mysterio* en Brasil.

herencia de la modernidad y de la Ilustración,⁶ y la reubica en el contexto de las dudas y los quiebres que el proyecto de la modernidad ha generado; rescatando, eso sí, el impulso utópico que la forma transporta con su esperanza, a veces contrafáctica, de llegar a una solución o, por lo menos, de poder narrar el camino hacia una solución del enigma.⁷ Para lograr su objetivo, trabaja deliberadamente con los movimientos centrífugos y centrípetos entre lo propio y lo ajeno, entre la adaptación del esquema al lenguaje y a los lugares argentinos, y con la ruptura por lo menos parcial con el esquema, en unión con el traslado de las historias a lugares lejanos. Incluso, en el primer caso, en su búsqueda de lo policíaco a lo argentino, se aleja de una inscripción identitaria para preocuparse de los arrabales –tanto locales como lingüísticos– o bien, como en “La muerte y la brújula”, de las configuraciones geométricas y lógicas por encima de una realidad bonaerense no apercibida por el detective. En el segundo caso, en los crímenes por investigar en Inglaterra, los movimientos oscilan entre Londres y los confines de Cornwall, para pensar sobre los laberintos que sucesivamente pierden su centro y se convierten, como el de Ts’ui Pên, en texto.

Lo que queda es la paradoja: el paulatino cuestionamiento del concepto del centro se emprende con el género policíaco, el cual establece, con su tríada de *enigma-investigación-solución*, un centro narrativo alrededor del cual se permiten, en un segundo paso, excentricidades (de las figuras, del lenguaje, de la subversión del esquema).⁸ Como género literario propiamente moderno, lo policíaco promete,

⁶ Cabe citar aquí a Ulrich Schulz-Buschhaus, quien postula que en la novela policíaca se establece la iluminación como alegoría de la modernidad; más concretamente, “una ilustración (como proceso concreto)” que reconfirma “la Ilustración (como conquista histórica)” (“Kriminalroman” 290, y “Funktionen” 359). Partiendo de estas tesis desarrollé un modelo para leer la novela policíaca a partir del concepto de la modernidad y de la razón comunicativa de Habermas. Aquí, por cierto, no es el lugar de repetirlo (véanse los capítulos teóricos de mis estudios sobre la novela policíaca en Colombia y en Brasil).

⁷ En los años cuarenta y cincuenta, García Márquez repensó de una forma tan radical como Borges las posibilidades del género policíaco, pero sus contribuciones en los periódicos de Cartagena y Barranquilla se quedaron trucas, porque su concepto de preservar intacto el enigma como elemento constitutivo de la novela policíaca lo llevó a emprender el camino hacia su realismo mágico (véase Córdoba y, de nuevo, mi propio estudio sobre la novela policíaca en Colombia). Solamente a partir de la *Crónica* es reconocido como autor (semi)policíaco.

⁸ Mabel Moraña, en una especie de resumen de posibles conceptos para la idea espacial de Borges, utiliza y discute, entre otros: “ex-céntrico”, “continuum”, “desplazarse de su espacio”, “arena diferente”, “diferencia”, “en las orillas”, “pliegue”, “entre-lugar”, “zona de contacto”, “otredad”, “no-lugar”. Personalmente, me convence más la idea de los movimientos centrífugos y centrípetos que nos insinúan todavía un centro que se vuelve cada vez más inseguro y cuestionado por las casi infinitas posibilidades y los altos riesgos de la modernidad reflexiva. Al mismo tiempo, la noción de “centro” desde el cual se escribe –en nuestro caso, Colombia, por un lado, y los distintos modelos de la novela policíaca, por el otro– establece automáticamente un nuevo reto frente a

si bien no necesariamente el restablecimiento del orden, por lo menos acuerdos sobre la forma y, por ende, una comunicabilidad de las preguntas que surgen dentro del texto (el ¿quién?, el ¿cómo?, el ¿por qué?) y a través del mismo (¿en qué esquema del género se inscribe?, ¿cómo lo hace?, ¿por qué subvierte el modelo de esta manera y no de otra?, ¿es todavía narración policíaca o no?). Después de Borges, la novela policíaca no es la misma que antes, porque el argentino elevó la pregunta por estas preguntas al nivel de un caso intrínseco y obligado de la novela policíaca. Sin embargo, Borges todavía no era un *global player* de la novela policíaca, simplemente porque en los años cuarenta todavía no existía la globalización o glocalización que hoy vivimos. No obstante, Borges universaliza la novela policíaca reflexiva—¿en el sentido de la modernización reflexiva?—desde el “sur”, aunque se preocupa exclusivamente de la vertiente inglesa (que parte del norteamericano Poe) y excluye la tradición (norteamericana) de Hammett y Chandler, así que se trata de una universalización parcial. Por el otro lado de la cadena, en la recepción en el “norte”, se dificultó su lectura porque primero había que preparar el camino a través de la ardua labor de quitarle a la novela policíaca los despreciativos anexos que la clasificaban como mera “literatura de entretenimiento” o como “subliteratura”. Además, la recepción de la literatura latinoamericana dentro del canon de la literatura universal tomó otros rumbos, de manera que el paradigma lo constituyeron lugares como Comala, Macondo y Piura, y no nombres como Lönnrot, Yu Tsun o Parodi.

Lo que hizo falta para que la novela policíaca latinoamericana obtuviera resonancia universal fue, por un lado, un mediador, que apareció con Umberto Eco y su novela *Il nome della rosa*. Por otro lado, los escritores latinoamericanos también forjaron su propia universalización, adaptando distintos modelos de la novela policíaca, rechazando o asumiendo a Borges, distanciándose del boom o reescribiéndolo dentro de este género específico, hasta lograr que ya nadie en el mundo ponga en duda la posibilidad de escribir novela policíaca en América Latina. Paco Ignacio Taibo II, Rubem Fonseca, Mario Vargas Llosa, quizá el mismo García Márquez empezaron a abrirse definitivamente sus espacios dentro de la novela policíaca internacional. Dieron el ejemplo para los actuales novelistas, que no solamente se mueven a lo ancho y largo de un mundo mediático y rápido. Los nuevos autores policíacos también pueden entrar libremente en el juego altamente reflexionado de las fuerzas centrífugas y centrípetas que jalan y empujan a la novela policíaca de un lugar a otro, de una época a otra, de un modelo a otro, desde tendencias que repiensen la forma en niveles cada vez más abstractos, hasta nuevos y siempre más complejos intentos de utilizar la novela

interpretaciones que entienden de centro solamente los núcleos económicos y de poder (también discursivo) en el “norte”.



policíaca para investigaciones en las propias identidades, cuyos cuestionamientos van en aumento. Una breve selección de nombres muestra que nos encontramos en el centro mismo de la producción literaria contemporánea de América Latina, tenemos a Ricardo Piglia, Mempo Giardinelli, Luis Sepúlveda, Roberto Bolaño, Jorge Volpi, Jô Soares, Patrícia Melo y muchos otros.

GONZALO ESPAÑA Y LA VERTIENTE CENTRÍPETA

En 1995, Gonzalo España⁹ publicó *Implicaciones de una fuga síquica*, la primera novela con el fiscal Salomón Ventura, funcionario judicial que sacrifica su matrimonio y la vida rutinaria de Bogotá para combatir la impunidad en Alcandora, un puerto fluvial petrolero perdido en la selva. Como iniciación en su nuevo trabajo, sale mal herido de un atraco y sufre de una especie de amnesia parcial, hasta que su propio caso se aclara junto con el del cruel asesinato que le toca investigar. La segunda aventura del fiscal y del grupo de personajes alrededor de él, *La canción de la flor*, apareció en 1996 y cuenta, acompañada por el ritmo de la ópera *Carmen* de Bizet, la muerte de un barítono antaño famoso y ahora varado en el anonimato en Alcandora. En 1999 se estableció con la tercera novela, *Un crimen al dente*, y con la reedición de la primera, ligeramente cambiada y con el nuevo título *Mustios pelos de muerto*; así, la serie del fiscal Ventura termina de consolidarse con *El caso Mondiu*, que será publicada hacia finales de 2005. *Un crimen al dente* se ocupa de la trágica muerte de Pietro Vallcumbrosa, dueño del único restaurante italiano del lugar y expartisano antifascista, asesinado supuestamente por el mendigo Antonio, exrevolucionario pacifista y único amigo de los monos del parque. *El caso Mondiu*, finalmente, obliga al fiscal a pisar el terreno de la alta clase petrolera de la ciudad en el intento de resolver el crimen de un pobre diablo con limitaciones mentales, ultimado con diecisiete disparos, cuya muerte hubiera pasado desapercibida si no fuera por su descomunal miembro viril, objeto de la curiosidad de la ciudad entera por semanas.

Gonzalo España eligió como escenario de los casos de su fiscal la mencionada ciudad Alcandora, con los mechones siempre encendidos de su refinería, que, por cierto, tiene muchos rasgos de la actual Barrancabermeja, en pleno Magdalena Medio

⁹ Gonzalo España nació en 1945 en Bucaramanga. Realizó estudios de economía, pero por vocación se desempeña como historiador y escritor. Su vasta obra abarca: investigaciones histórico-literarias, por ejemplo la edición de las novelas del departamento Santander y de las narraciones de las guerras civiles en Colombia; novelas históricas o (H)historia(s) novelada(s) para jóvenes; colecciones de mitos; historias y chismes, contados con humor y a veces con sarcasmo; otros textos literarios, como por ejemplo una novela sobre la violencia, un tomo con relatos eróticos, o la más reciente novela sobre el japonés que se enamora de la María de Isaacs; y, claro está, la serie de novelas policíacas.

de Colombia. Sin embargo, este escenario le brinda al autor todas las posibilidades para crear su mundo ficcional. Con la institucionalización de las fiscalías, Salomón Ventura decide ponerse al servicio de la justicia en este lugar antes tan importante por su puerto, pero que ahora no ofrece sino un aspecto desolador. Su esposa no aguanta ni el clima ni el tedio, y regresa a Bogotá. Muy pronto, el entusiasmo del soñador Ventura choca contra la realidad del sistema judicial. La policía no dispone ni siquiera de los medios técnicos más elementales. Cualquier examen de laboratorio va a la capital Mayolís para regresar con el resultado, si es que regresa, meses después. Sus intentos de enseñarle al inspector Mondragón algunos conocimientos básicos sobre procedimientos legales progresan muy lentamente; nunca consigue que el secretario *ad hoc*, el responsable de los protocolos de todos los crímenes, se abstenga de exhibir su vocación literaria-poética en las actas.¹⁰ A este curioso elenco de ayudantes de investigación, se juntan el asistente del médico legista –ya que éste nunca aparece–, el carro maloliente del inspector, la secretaria que diariamente expresa con las flores que lleva a la oficina su profundo y callado amor por el fiscal y el joven abogado Laurentino Cristófor con su brazo atrofiado por la polio.

Lo que a primera vista parece una constelación demasiado caricaturesca y que de hecho ayuda a España a introducir elementos cómicos o sarcásticos no es solamente una referencia literaria a grupos de personajes de otras series de novelas policíacas o a los esplines de otros detectives de la historia sino, ante todo, un reflejo literario de la realidad abstrusa y absurda que Ventura tiene que afrontar. En una situación donde el crimen y la muerte abundan, donde nadie tiene interés en que los crímenes se aclaren, donde hasta los chivos expiatorios que la policía fabrica no quieren o no pueden colaborar, donde los asesinatos centrales de las novelas pierden sucesivamente su importancia ante otras y todavía más graves infracciones de la ley, allí no sorprende que el centro del interés de la novela lentamente se aleje de la investigación detectivesca. Este centro lo ocupan la atmósfera de la ciudad, la creciente soledad del fiscal y el mismo sistema judicial. Las actividades de Ventura para develar los misterios se desgastan en el molino burocrático y en ese laberinto, misterioso para él, que constituye el mundo de Alcandora. En la medida en que las investigaciones oficiales se dispersan y fracasan, surge el abogado Cristófor como detective. Las soluciones a las cuales él llega, no son, sin embargo, las que

¹⁰ “Sus frases olían a novela policíaca salpicada de metáforas filosóficas” (*Mustios pelos* 51), nos informa el narrador en la primera novela de la serie, para dar a continuación una extensa prueba de su arte híbrido que termina, en forma de “una loca metáfora”, con la sentencia: “A veces la vida se desparrama en el suelo como un vidrio estrellado” (56). Es casi innecesario advertir que esta descripción del quehacer literario del secretario *ad hoc* funciona, en la novela, como una *mise en abyme* del propio concepto de novela policíaca de Gonzalo España.

caracterizan a las novelas policíacas tradicionales. Demasiado sabe o intuye ya el lector como para dejarse sorprender. La gran escena del descubrimiento del culpable en cada una de las novelas lleva en sí demasiado de lo cómico, sarcástico y absurdo de la realidad como para dejarse leer a la manera de las reconstrucciones de los crímenes de un Hercule Poirot.

Pero no se puede hablar de las cuatro novelas como meras farsas. Por el contrario: especialmente la tercera de la serie, *Un crimen al dente*, descubre en el recorrer de la lectura y en la mención explícita de “Los crímenes de la calle Morgue” la intención de España de llegar a una reescritura, actualizada y en el contexto colombiano, del texto de Edgar Allan Poe. La ecuación simplista de “mono mata mujeres en París” = “mono mata hombre en Alcandora”, sin embargo, ya no es suficiente en una época en que cualquier lectura de novelas policíacas ha perdido su inocencia.¹¹ Por eso, en una especie de acercamiento intertextual-centrípeto, antes de encontrar la solución, el abogado Laurentino Cristófor, en una conversación con un colega, se da a conocer como amante de las novelas policíacas. El colega, por su parte, le regala *El gran arte* de Rubem Fonseca. Con este acto se subraya el hecho de que la novela policíaca latinoamericana ya está en una fase de su desarrollo, en la cual obligatoriamente tiene que tomar en consideración la misma novela policíaca latinoamericana, consciente de los procesos de transculturación que se lograron desde la época de los cuentos de Borges. Solamente después de esta aclaración, Cristófor procede a la reconstrucción de los hechos que llevaron a la muerte del italiano. La escena da lugar a una sucesión de acontecimientos grotescos y carnalescos, para desembocar, finalmente, no tanto en la solución del misterio, sino en una doble interpretación literaria. Por un lado, vuelve a entrar en acción el secretario *ad hoc* con una de sus sentencias que, esta vez, encuentra la aprobación del fiscal para ser incluida en el acta oficial: “Hoy la justicia parece más zoológico que manicomio” (*Un crimen* 216). Por otro, la mención de Poe que los lectores conocedores de la novela policíaca habían esperado, y que se da de dos formas significativas. Por recomendación del abogado, el fiscal lee los cuentos alrededor de Auguste Dupin en la traducción de Cortázar, o sea, en una versión que nos refiere de nuevo al contexto latinoamericano. Paralelamente, cuando Ventura quiere desvalorizar el aporte de los cuentos del norteamericano para el mundo real con su exclamación: “Pero eso es literatura”, el abogado Cristófor contesta: “No crea la literatura tan escueta, señor. La literatura sale de la vida” (215). Con esta afirmación se cierra el círculo que se había abierto con el libro de Rubem Fonseca, cuya constante preocupación gira alrededor de la pregunta de

¹¹ Piénsese en la tan citada frase de Eco en la “Postille” a *Il nome della rosa*: “Penso [...] a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle ‘ti amo disperatamente’, perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala” (529).

cómo reflexionar sobre la vida a través del arte y la literatura en el contexto de la novela policíaca –negra en su caso.

No es de extrañar, entonces, que el mismísimo novelista brasileño aparezca, en *El caso Mondiu*, como invitado de honor al elenco de personajes excéntricos de Alcandora. El movimiento centrípeto –de Poe, pasando por Cortázar y Fonseca hacia el pueblo en las riberas del río Magdalena– parece acelerarse. Mas de nuevo tenemos que constatar la pérdida de inocencia y el aumento de complejidad reflexiva que caracterizan a la novela policíaca latinoamericana contemporánea. El Rubem Fonseca que llega en una especie de visita relámpago a la ciudad para robarse el falo monumental del muerto no es el padre literario de Mandrake o Gustavo Flávio, ni es de Winner con el cual Fonseca, en “Romance negro”, buscó en Europa el camino de regreso a Poe, sino, en una metalepsis digna de Borges o de Cortázar, es el autor, narrador y/o miembro de “A confraria dos espadas”, esa secta erótica que fracasa logrando el “Múltiplo Orgasmo Sem Ejaculação”. En el momento, entonces, en el cual el remolino de las fuerzas centrípetas está a punto de atraer hacia el centro todo cuanto toca, la novela misma, con un guiño irónico, se distancia de sí misma.

De esa forma, Gonzalo España no tiene que salir con sus novelas de Colombia, ni tiene que ubicar sus historias en las grandes ciudades para estar a la altura de los tiempos de la glocalización.¹² Alcandora le basta para construir ahí su mundo como antes lo había hecho García Márquez con Macondo. Este mundo después de Macondo¹³ es consciente de que las fórmulas de hace cuarenta años ya no funcionan de la misma manera. Así, lo mágico o maravilloso del realismo mágico o de lo real maravilloso se sustituye en una especie de palimpsesto por lo poético-esperpéntico y, simultáneamente, por lo racional. España es consciente de la necesidad de volver en cada época, por lo menos a veces, la mirada hacia el propio ombligo. La novela policíaca se presta para la introspección centrípeta reflexiva, aunque en el planteamiento del problema y en el desarrollo de la solución surjan preguntas que ella misma, esta novela concreta, no es capaz de contestar. Por ende, las transmite como cuestionamientos de la validez de un mundo literario, en estrecho contacto

¹² Sin embargo, por lo menos en un aspecto hay que constatar su incapacidad de jugar el juego de los *global players*. Él se asume como escritor de la vieja guardia, quienes no utilizan los nuevos medios para estar presentes simultáneamente en todos los lugares del mundo. El papel de *global player* de España se limita a escribir sin residuos de inocencia en el contexto de la globalización-glocalización, con su particular conexión de lo particular y lo universal.

¹³ ¿Hasta qué punto la palabra Alcandora, más allá de simbolizar las llamas de las refinerías y el calor infernal de la ciudad, representa también una alusión fonética y paródica a Macondo? Esta es una pregunta que habría que discutir más a fondo. Seguramente no en el sentido de una ruptura como lo manifiesta el grupo McOndo de Chile, que se establece en y a través de las grandes ciudades y la cultura norteamericana bastardeada en América Latina.

con el mundo real, con la esperanza de que sus impulsos comunicativos encuentren una respuesta crítica y productiva, quizá en nuevas novelas policíacas.

Los textos de Gonzalo España saben de sus limitaciones. Para poder funcionar como novelas policíacas tienen que concentrarse en un caso central e individualizable. Los crímenes que surgen alrededor de él: el asesinato de los mendigos, bajo el lema “limpieza social” perpetrado por honorables miembros del orden público; la muerte del bebé ocasionada por el médico; la imposibilidad de entregar un homicida a la justicia por inercia de las instituciones; las matanzas en el campo; los muchos muertos en la morgue que no consiguen llamar la atención como el de la anormalidad anatómica; las torres de expedientes de crímenes que quedan impunes; todo ello solamente se menciona para poner, en la novela, la pregunta por la condición de posibilidad de la novela policíaca y, en otro nivel, por la posibilidad de justicia en Colombia. En el inicio de la última novela, todavía sin publicar, se encuentra la siguiente frase muy ilustrativa al respecto: “No se trataba de que no se pudiera poner tras las rejas a un asesino barato, a un uxoricida dementizado por un ataque de celos, a un carterista de andén. Frente a esta clase de delitos la Fiscalía había adquirido una relativa eficacia, los delincuentes comunes y corrientes atestaban las cárceles. Se trataba de que, frente a lo grande, a lo oscuro, a lo ecuménicamente perjudicial y perverso, todos eran impotentes: la ley, la justicia, los aparatos de control” (*El caso Mondiu*, s.p.).

Nos quedan dos comentarios. Primero: la novela policíaca también tiene problemas con este tipo de crímenes y, sin embargo, en esta novela el fiscal y el abogado por lo menos se atreven a tocar la alta clase de la ciudad, a pesar de que la gran corrupción, el narcoterrorismo, la guerrilla y los paramilitares queden fuera de la reflexión policíaca.¹⁴ La segunda anotación: con el diagnóstico de su narrador, Gonzalo España trasciende el escenario de Alcandora y Colombia, para llamar la atención sobre uno de los peligros de la progresiva globalización: sobre los movimientos centrífugos del delito transnacional que se cubre del anonimato de redes electrónicas y de conexiones económicas, exentas de cualquier control de los viejos estados nacionales.

SANTIAGO GAMBOA Y LAS FUERZAS CENTRÍFUGAS

Hace unos veinte años, Gonzalo España viajó por la China. Si hubiera escrito en esa época *Los impostores*, o sea, una novela policíaca con tendencia hacia el

¹⁴ La relación bastante ambivalente entre la novela policíaca o negra y el tan comentado grupo de libros colombianos que versan sobre el narcotráfico y la guerra de los últimos años (llámese “novela de sicarios”, “del narcotráfico”, “de violencia” o “de la nueva violencia”, y provengan de Fernando Vallejo, de Jorge Franco, de Óscar Collazos, o de otros) valdría la pena estudiarla ampliamente.

espionaje con su escenario central en Pekín, nadie, ni en Colombia, ni en Europa, la hubiera tomado en serio. Quince años después, Santiago Gamboa viajó por la China, escribió *Los impostores* (2002)¹⁵ y obtuvo un gran éxito que seguramente, después de *Perder es cuestión de método* (libro 1997, película 2005), será preparada para el cine en pocos años. La naturalidad con la cual Gamboa cuenta la historia de la búsqueda del manuscrito en el contexto aparentemente real de la China contemporánea adquiere una verosimilitud que a lo largo de la lectura está puesta a prueba varias veces. Para los lectores atentos, la actitud realista se encuentra retada, incluso desde el principio, cuando el jesuita en el galpón nos informa que no solamente tiene escondido un viejo manuscrito, sino que él mismo escribe, pero no como escritor creativo, sino como escribano que copia. Lo que copia el sacerdote, sin embargo, no es el manuscrito con los poemas que constituyen el libro sagrado de una secta que tiene sus orígenes en los Boxers del comienzo del siglo xx, sino las historias de los otros tres protagonistas. El cómo llega a conocer las aventuras de ellos, el cómo termina su tarea de escribano en el limbo entre la muerte y la nada al final de la novela y el cómo su propio manuscrito llega hasta nosotros son elementos que de una u otra manera nos recuerdan lo fantástico de Borges. Y, dentro de la supuesta verosimilitud, hay más piezas para montar con el libro de Gamboa, un rompecabezas borgeano (después de haber leído a Eco): la biblioteca de la embajada francesa, el librero con la librería detrás de la librería, el laberinto de la ciudad que corresponde al laberinto de los movimientos de los protagonistas para encontrarse en Pekín, la constante alusión a la lectura de libros, los juegos geométricos,¹⁶ el laberinto de los galpones y la huida del infierno de disparos. Finalmente, tenemos las dos copias perfectas del manuscrito, para que todos queden contentos: la secta con su nuevo presidente honorario, el fracasado escritor y reconocido crítico peruano de una famosa universidad norteamericana con su ascendencia china; el típicamente despistado profesor alemán que por décadas había enseñado cultura china sin haber visitado el país; y el periodista colombiano

¹⁵ Antes, en 2001, publicó un libro de viaje sobre sus experiencias (*Octubre en Pekín*). Además tiene publicadas con *Páginas de vuelta* (1995) y *Vida feliz de un joven llamado Esteban* (2000) dos novelas no policíacas, un libro de relatos y, recientemente (*El síndrome de Ulises*, 2005), una novela sobre exiliados en París, donde hay un leve hilo investigativo, sin que este texto sea una novela policíaca. Gamboa nació en 1965, estudió literatura, vive desde hace quince años en Europa y, además de escribir novelas, se desempeñó como *ghostwriter* para el libro *Jaque mate* de Rosso José Serrano, el policía responsable de la captura del Cartel de Cali, participó en varios proyectos de libros colectivos de cuentos y trabaja como periodista para diversos medios de comunicación.

¹⁶ Por ejemplo, en el encuentro de Suárez Salcedo con Zheng en la cafetería, donde el colombiano busca el punto más apartado de las dos cajas (*Los impostores* 175), ejercicio que poco después lo repite Zheng marcando dos extremos en el mapa de la ciudad (178); o en el proyecto del nuevo libro de Nelson Chouchén Otálora que se basa en la oposición Occidente-Oriente, dibujada dentro del triángulo Pekín-Cuzco-Texas (292).

voluntariamente exiliado en París que por lo menos, y a diferencia del peruano, está consciente de que sus sueños de convertirse en escritor están condenados al fracaso y que se resigna con su labor de agente, obligado por los franceses.

Precisamente en el punto en que la novela se aleja de Borges o de Eco, en el final, donde el manuscrito es rescatado y copiado –y no desaparece o se quema–, ahí se dispersa la última posibilidad de leer la novela como medianamente realista o verosímil: imposible que tantos muertos no hayan llamado la atención de la policía china; que en un día fuera posible preparar dos copias perfectas de un viejo manuscrito; que el padre Gérard siga viendo y escribiendo después de su muerte. Pero hasta este punto los lectores hemos seguido el libro en sus tres movimientos, que instalan la lejana Pekín como centro, alrededor del cual se establecen fuerzas centrípetas y centrífugas a la par,¹⁷ y hemos caído, por lo menos parcialmente, en la tentación de darle credibilidad a una historia bastante inverosímil.

Si Gonzalo España, veinte años antes, hubiera escrito este mismo libro, no hubiera podido contar con la misma aceptación, no solamente por la reciente apertura de China y las posibilidades de moverse en el país que apenas en los últimos años se dieron, sino por dos razones más fundamentales. Por un lado, y lo expresó el colombiano Germán Espinosa¹⁸ todavía en 1994, por la actitud de los europeos frente a la literatura latinoamericana, a la que solían acusar de “europeizante” cuando no se limitaba al canon establecido, o bien por historias de revolucionarios, o bien por el realismo mágico (permitiendo quizá a los argentinos europeizados, como Borges, Cortázar y Sábato, unos juegos metafísicos extraños para la exótica América Latina, añade Espinosa). Al parecer, Europa y la misma América Latina hoy ya están cansadas de lo exótico y del realismo mágico; la recopilación *Palabra de América* de 2004 (Bolaño et al.) así lo comprueba con las tomas de posición de una nueva generación de autores latinoamericanos a favor de expresiones más libres y menos subyugadas a la supuesta identidad diferente de su literatura.¹⁹ Por otro

¹⁷ Los distintos movimientos los analiza detenidamente Ardila, con su pregunta central por la constitución del texto como novela policíaca. De la misma manera, puedo prescindir de resúmenes y análisis más exhaustivos de *Perder es cuestión de método*, gracias a la reciente contribución de Montoya.

¹⁸ Espinosa, por cierto, tiene en su larga lista de publicaciones también unas novelas policíacas (*Magnicidio*, 1979; *La tragedia de Belinda Elsner*, 1991; *Los ojos del basilisco*, 1992; *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón*, 2003), las cuales, sin embargo, no alcanzan la complejidad de sus otras novelas; además, son demasiado desiguales entre sí, tanto con referencia a las épocas de escritura, como al tema y las técnicas narrativas, así que tenemos que prescindir de ellas para nuestras reflexiones.

¹⁹ Santiago Gamboa, en su contribución “Opiniones de un lector” (75-87), parte de imágenes del *film noir*, de sus experiencias en ciudades grandes y caóticas, para inscribirse después en una larga tradición de autores latinoamericanos, lista que abarca, junto con los españoles que menciona a continuación, un centenar de autores. Su tesis: no hay rupturas, solamente continuidad y creación

lado, Gamboa se mueve en un mundo en el cual no sorprende que un colombiano viva en París y sea escogido por los servicios secretos franceses para una misión en el lejano Oriente. Siempre ha habido latinoamericanos en París o en Europa, especialmente escritores, pero hoy viajan naturalmente de un lado al otro, de ida y regreso, temporalmente o para siempre, ya no como personas excepcionales, sino masivamente. La globalización hace verosímil (y generaliza) las historias individuales que anteriormente figuraban como excepciones singulares. Por eso, Gamboa se puede permitir trasladar el escenario de su novela policíaca a Pekín,²⁰ para probar hasta qué punto el juego con el esquema y con la fabulación sobre lo ajeno todavía es sostenido por un hilo que ata este experimento literario con un centro que, por cierto, queda por definir en el mismo juego.

Movimientos centrípetos y centrífugos ya se perciben en su anterior novela policíaca, *Perder es cuestión de método*. Sin lugar a dudas, tenemos en ella el centro Bogotá, con su corrupción que abarca políticos, negociantes, constructores, abogados, grupos mafiosos pequeños²¹ y, obviamente, la policía. Pero no solamente las investigaciones en los alrededores de la capital establecen ya un contrapeso centrífugo, sino, ante todo, los viajes absurdos del cadáver de un extremo de la geografía del país al otro. Al abarcar Colombia desde Santa Marta hasta Pasto, se expande el caso por investigar como problema general, para contraerse nuevamente en el microcosmos de una ciudad, donde interviene la anónima sociedad de

de nuevas estéticas bajo la influencia de lo ya existente. La única ruptura que él ve es con el realismo mágico, y la diagnostica con casi los mismos argumentos que Espinosa había utilizado diez años antes. En realidad, todo el libro gira alrededor de la pregunta hasta qué punto ellos, los nuevos novelistas, asumen la coexistencia de lo que Volpi ("El fin de la narrativa latinoamericana", 206-223) llama los bandos "nacionalistas" y "cosmopolitas", o, en lenguaje de hoy, los que defienden las problemáticas locales y los que se entregan al triunfo de la globalización. El colombiano Mario Mendoza –por lo menos su *Scorpio City* de 1998 que es también una novela policíaca– utiliza, para designar la tensión que marcó el debate de *Palabra de América*, los mismos conceptos que elegimos nosotros aquí: "Fuerzas centrífugas y centrípetas" (123-135). Para él, los dos movimientos representan las dos tendencias que caracterizan a la literatura de todos los tiempos: la realista y la fantástica; la que tiende a ser testimonio y la que viaja en el tiempo y en el espacio. Su conclusión: "Nos negamos a tomar posiciones radicales [...]. Antes bien, nos abrimos a una disponibilidad absoluta, extendemos al máximo nuestro deseo: deseo de centro y deseo de afuera. El lenguaje como generosidad, como júbilo, como aceptación de una multiplicidad que nos enriquece" (134). Un dato curioso del libro: los nuevos autores latinoamericanos son todos hispanoamericanos y hablan exclusivamente sobre sus colegas hispanoamericanos. La apertura hacia la globalización parece excluir a los colegas brasileños.

²⁰ Tal como lo hace Roberto Bolaño en *La pista de hielo* con Cataluña o, más decididamente, Jorge Volpi en *En busca de Klingsor* con el mundo de la física alemana antes y durante la Segunda Guerra Mundial.

²¹ Aunque también Gamboa tiene que excluir, tres veces y explícitamente, el narcotráfico, los parailitares y la guerrilla como actores dentro de su novela (*Perder* 16, 134 y 197), tal como lo hace Gonzalo España.

inversionistas extranjeros y desde donde algunos de los implicados intentan salir rumbo a Miami.

En última instancia, la cuestión territorial representa, en un nivel visible, los movimientos centrífugos y centrípetos que en esta novela, como en la otra de Gamboa y en las de Gonzalo España, encuentran su expresión privilegiada en la forma. De nuevo son los textos leídos y escritos los que dan la pauta. Los capítulos intercalados con los recuerdos y reflexiones místicas del capitán Moya funcionan como elementos que desvían paródicamente la concentración del caso policíaco. Las lecturas de Guzmán, el viejo colega del periodista e investigador Silanpa, por su parte, constituyen una joya en el empleo de la *mise en abyme* en una novela policíaca: el reportero “que lograba resolverlo todo llegando al fondo de la cuestión, encontrando la pista, sabiendo dónde y cómo buscar lo que parecía inencontrable” (*Perder* 29) perdió hace unos quince años la razón y ahora, en la clínica, se acerca nuevamente, a tientas, día a día, a la actualidad, leyendo en orden cronológico los periódicos de la época que perdió. De esta forma, piensa paralelamente en los acontecimientos actuales que le cuenta su amigo y en las noticias tan fundamentales para la historia colombiana de los primeros años de la década de los ochenta, con la toma del Palacio de Justicia y el drama de Armero. El hecho de que, hacia el final, este genial investigador recluido en un sanatorio deje de leer los periódicos para dedicarse a las tiras cómicas y caricaturas (280) significa un profundo escepticismo acerca de las posibilidades de la investigación en una novela policíaca.

Pero todavía es novela policíaca.²² Las fuerzas centrífugas para liberarse de los modelos de la novela negra de Hammett y Chandler, para romper la forma cerrada a través de la inclusión de los textos escritos o leídos y para salirse del marco de la capital colombiana quedan amarradas al reconocimiento de un género cada vez más difícil de definir –en otras palabras, cuyo centro es cuestionado–, el cual, por su parte, es utilizado para girar en torno a la investigación de identidades –¿nacionales?, ¿culturales?, ¿subculturales?, ¿híbridas?, ¿simultáneamente centrífugas y centrípetas?– cada vez más plurales que se construyen y deconstruyen constantemente en el vaivén entre lo global y lo local. Tanto en las novelas policíacas de Santiago Gamboa como en las de Gonzalo España tenemos, entonces, la búsqueda de centros no estables, tanto de culturas como de géneros y formas literarios. Los subtítulos que utilizamos para ambos autores son, entonces, demasiado definitorios. La diferencia entre ellos quizá consiste en que el uno pone el hincapié más en las tendencias hacia afuera, mientras que el otro se interesa,

²² Héctor Abad Faciolince, otro de los escritores colombianos que en este momento se abren espacios en el mundo internacional de la literatura (sin utilizar la novela policíaca), lo ha subrayado con su reseña que aplaude en *Perder* los esfuerzos por presentar un *hard-boiled* colombiano.

con su mirada hacia Alcandora, preferentemente por los movimientos que oscilan alrededor de un centro cuestionado. Pero tanto, Gamboa como España escriben en una época de reflexividad que perdió completamente su inocencia, de manera que los encontramos en los dos lados de la misma moneda: de la glocalización. Así establecen, con sus novelas policíacas, un diálogo que religa las tensiones a las utopías –a veces contrafácticas– de la novela policíaca que promete llegar, con el camino de la investigación, a acuerdos temporales y siempre criticables sobre el estado del mundo y sobre la constitución de la forma literaria. Lo logran hacer gracias a su propio encanto, porque se inscriben en la tradición de una literatura de entretenimiento (serio).

BIBLIOGRAFÍA

- Abad Faciolince, Héctor. “Con el método de la novela negra. ‘Perder es cuestión de método’ de Santiago Gamboa”. *El Tiempo. Lecturas Dominicales* (Bogotá, 11 de octubre de 1998): 10.
- Ardila, Clemencia. “Los impostores de Santiago Gamboa: el juego de la escritura”. *Estudios de Literatura Colombiana* 13 (2003): 121-137.
- Beck, Ulrich. *Risikogesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986.
- _____. *Was ist Globalisierung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
- _____. “Vorwort”. *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Ulrich Beck, ed. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998. 7-10.
- _____. “Wie wird Demokratie im Zeitalter der Globalisierung möglich? – Eine Einleitung”. *Politik der Globalisierung*. Ulrich Beck, ed. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998. 7-66.
- Bolaño, Roberto et al. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- Córdoba, Roberto. “Aproximación al enigma en la novela de García Márquez, de ‘La Hojarasca’ a ‘Cien años de soledad’”. *Historia y Cultura* 1 (1993): 109-130.
- Eco, Umberto. *Il nome della rosa*. In *appendice Postille a “Il nome della rosa”*. Milano: Bompiani, 1996.
- España, Gonzalo. *Implicaciones de una fuga síquica*. Bucaramanga: La Calandra, 1995. (2ª. ed. corregida, con el nuevo título *Mustios pelos de muerto*. Bucaramanga: SIC, 1999).
- _____. *La canción de la flor*. Bogotá: Panamericana, 1996.
- _____. *Un crimen al dente*. Bucaramanga: SIC, 1999. (2ª. ed. corregida 2000).
- _____. *El caso Mondiu*. Manuscrito 2005.
- Espinosa, Germán. “Mi generación frente a Europa”. *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. Karl Kohut, ed. Frankfurt/M.: Vervuert, 1994. 33-38.



- Gamboa, Santiago. *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Norma, 1997.
- _____. *Los impostores*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- Habermas, Jürgen. "Jenseits de Nationalstaats? Bemerkungen zu Folgeproblemen der wirtschaftlichen Globalisierung". *Politik der Globalisierung*. Ulrich Beck, ed. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998. 67-84.
- Irwin, John T. *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore: John Hopkins UP, 1994.
- Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- Louis, Annick. "Retrato policial: Borges y la novela". *Kriminalromania*. Hubert Pöppel, ed. Tübingen: Stauffenburg, 1998. 43-59.
- Montoya, Óscar E. "'Perder es cuestión de método' de Santiago Gamboa: los nuevos caminos de la novela negra en Colombia". *Estudios de Literatura Colombiana* 16 (2005): 73-90.
- Moraña, Mabel. "Borges y yo. Primera reflexión sobre 'El etnógrafo'". *Crítica impura*. Frankfurt/M.: Vervuert, 1994. 103-122.
- Pöppel, Hubert. *La novela policíaca en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2001.
- _____. *Der brasilianische Kriminalroman*. Mettingen: Brasilienkunde-Verlag, 2004.
- Robertson, Roland. *Globalization. Social Theory and Global Culture*. London: Sage, 1992.
- _____. "Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit". *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Ulrich Beck, ed. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998. 192-220.
- _____. y Kathleen E. White, eds. *Globalization. Critical Concepts in Sociology*. Vol. IV: Culture and Identity. London: Routledge, 2003.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich. "Kriminalroman und Post-Avantgarde". *Merkur* 458 (1987): 287-296.
- _____. "Funktionen des Kriminalromans in der post-avantgardistischen Erzählliteratur". *Projekte des Romans nach der Moderne*. Ulrich Schulz-Buschhaus y Karlheinz Stierle, eds. München: Fink, 1997. 331-368.
- Tomlinson, John. "Kultur, Moderne und Unmittelbarkeit". *Globales Amerika? Die kulturellen Folgen der Globalisierung*. Ulrich Beck, Natan Sznaider y Rainer Winter, eds. Bielefeld: Transcript, 2003. 69-90.